

L'anti-magie de Salman Rushdie

Richard Wright écrivait que les américains blancs et noirs sont engagés dans une guerre dont l'enjeu est la nature de la réalité. Leurs descriptions du monde sont, tout simplement, incompatibles. Or, il semble clair que la redescription du réel constitue un premier pas dans le sens de sa transformation, surtout quand l'Etat se mêle de confisquer la réalité, modifiant le passé pour les besoins du présent. Dans ce contexte, le roman de mémoire devient œuvre politique. Sur ce plan, Salman Rushdie partage le point de vue de Milan Kundera, quand celui-ci affirme que « la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli ».

La magie, ou le mélange du fantastique et du réalisme, peut représenter une option esthétique propre à ce parti-pris de redescription. Dès lors, on ne sera pas étonné de voir figurer le nom de Rushdie, dans les histoires de la littérature, à côté de ceux de Günter Grass, Alejo Carpentier ou Gabriel Garcia Marquez, identifiés comme les représentants marquants du réalisme magique sur la scène internationale. Dans sa variante dite « post-coloniale », et notamment sud-américaine, ce réalisme magique tend à véhiculer des émotions dont l'effet libérateur comporte fréquemment une dimension incontestablement politique.

Ainsi, lorsque Saleem Sinai, le narrateur des *Enfants de minuit* (1983), entame son récit « alternatif » de l'histoire de l'Inde depuis l'Indépendance en 1947, on peut dire qu'un acte politique est posé, dont le caractère radical est peut-être proportionnel au degré de magie qui se révèle au fil des pages. En particulier, l'intention oppositionnelle de l'auteur se manifeste à mesure que le récit se rapproche du moment présent, un présent de l'écriture contemporain, en 1982, du retour à la vie politique active de Indira Gandhi, alors récemment élue Premier Ministre de son pays pour un deuxième mandat. Plus le livre s'approche des événements contemporains, et plus la perspective glisse dans une partialité qui frise parfois le sentiment de pure révolte, très perceptible dans l'évocation de l'Etat d'Urgence instauré par Indira en 1975, lors de son premier mandat, et pendant lequel quelques 140.000 indiens furent illégalement maintenus en captivité, torturés, exécutés.

Dans *Les enfants de minuit*, Mme Gandhi apparaît d'abord à Saleem dans un rêve, où elle prend la forme d'un monstre gigantesque et vorace, aux cheveux noirs et verts, qui déchire de ses mains la chair des enfants avant de les rouler en boule et de les lancer dans la nuit. Dans cette iconographie onirique, Indira ressemble aux images traditionnelles de la déesse Kali la noire, qui représente la mort et la destruction. Ce type de référence mythologique lui donne une forme de légitimité monumentale, mystique, devant laquelle les prétensions séculières et démocratiques du jeune Etat ne peuvent que s'effacer. Rushdie dénonce ainsi la tentation qu'a le pouvoir, en Inde, de s'enraciner dans

le traditionalisme religieux, dans le cycle éternel de destruction et de régénération que symbolise Kali, pour justifier les exactions les plus expédientes.

A l'opposé, Saleem lui-même soutient des valeurs de liberté et de démocratie. Ceci apparaît à travers son récit orienté du passé national, qui s'attarde avec nostalgie sur certains épisodes oubliés dans les manuels, sur les actes manqués de l'histoire, les destinées également possibles. Il s'agit là de l'autre face de la réalité, telle qu'elle s'exprime aussi dans les pouvoirs magiques du héros, qui se découvre une faculté de communication télépathique avec les autres enfants de minuit, nés comme lui à l'heure précise de la Déclaration d'Indépendance, en août 1947. Dans un élan utopique, Saleem place tous ses espoirs dans ce qu'il appelle le Congrès des Enfants de Minuit, une espèce de parlement virtuel qui résonne dans sa tête et où il voit le miroir de la nation, dans lequel sont reflétées toutes les tendances de l'Inde, sociales, religieuses, linguistiques, raciales. En rendant Indira finalement responsable de l'éradication de cette alternative, pour avoir ordonné l'opération chirurgicale qui laissera Saleem privé de ses dons surnaturels, Rushdie reste fidèle à son thème de prédilection, qui est le conflit entre l'art et la politique, entre l'alternative et la réalité, où c'est inmanquablement cette dernière qui s'impose. En définitive, dans *Les enfants de minuit*, l'élan utopique est brisé, à mesure que le factionalisme religieux et le pouvoir dynastique s'emparent d'une société finalement incapable de mettre en dialogue les différentes tendances qui la composent.

L'univers de Rushdie est donc magique, mais d'une magie qui s'estompe au fil de la fiction. Ceci est également le cas dans *Le dernier soupir du Maure* (1995), où le protagoniste, Moraes Zogoiby, éprouve une accélération du temps qui le fait vieillir deux fois plus vite que ses contemporains. Peut-être verra-t-on ici une allusion à la vie volée de l'auteur ; à moins que la hâte existentielle qui caractérise Moraes ne constitue une réminiscence de ce que Saleem appelle, dans *Les enfants de minuit*, ce « temps d'événements accélérés et d'heures maladives » qu'est le présent de l'Inde, en comparaison de son passé mythique et intemporel. Tant dans *Le dernier soupir du Maure* que dans *La terre sous ses pieds* (1999), le dernier roman en date de Rushdie, la société indienne, et Bombay en particulier, sont en proie à la violence et la corruption, un mal contre lequel les talents magiques des personnages ne suffisent pas à les prémunir. Cet échec du magique s'exprime de manière symbolique, tout à la fin des *Versets sataniques* (1988), quand l'un des personnages principaux, frottant avec un mouchoir la lampe d'Aladin dont il vient d'hériter, s'aperçoit qu'il ne « pourrait plus croire aux contes de fée ». Ce moment anti-magique, qui permet au lecteur, en fermant le livre, de négocier le passage de la fiction au réel, témoigne en même temps d'une remarquable prescience de la part de l'auteur, quant à la nature d'un monde peu enclin à faire la distinction entre fiction et vérité.

Il paraît adéquat que Rushdie, qui présente volontiers toute culture nationale comme un bouillon de « germes sur une plaque de verre », une « expérience de laboratoire » dont il n'y a pas à être fier, occupe une place paradoxale dans la tradition littéraire anglaise, généralement trop pragmatique pour faire beaucoup de cas du réalisme magique. Dans le monde anglophone, l'œuvre de Rushdie révèle peut-être davantage d'affinités avec ce que Wilson Harris appelle « l'art de la révolution carnavalesque », propre aux littératures des Caraïbes. Quoi qu'il en soit, il semble non moins symptomatique que, au sein même de la tradition multi-culturelle du réalisme magique, Rushdie apparaisse comme un cas particulier, du fait des limites qu'il reconnaît au merveilleux, lequel s'efface chez lui devant la suprématie du politique, présenté comme figure de la réalité intraitable. La seule exception, où l'imagination l'emporte sur la vérité historique, c'est *Haroun et l'océan des histoires* (1990), mais il n'est pas indifférent que ceci soit, justement, un conte de fée.

A priori, l'option anti-magique de Rushdie indique bien sa volonté de rester en prise sur la réalité, d'une manière qui s'inscrit idéalement dans la stratégie oppositionnelle, traditionnellement engagée, propre au monde post-colonial. Pourtant, en Inde comme ailleurs, on a fait à l'auteur le reproche de son pessimisme désenchanté. Mais ceci revient à réduire l'œuvre de Rushdie à l'intrigue de ses romans, qui se dénoue effectivement, le plus souvent, sur une note de désespoir. Cependant, de son propre aveu, l'auteur cherche à installer, entre le contenu et la forme de ses livres, une tension rédemptrice, puisqu'il met en scène la capacité de l'Inde à se régénérer à l'infini, à travers l'énergie créatrice du conteur. Ainsi, si chacun des romans de Rushdie tend à se résoudre dans la défaite du protagoniste, lequel voit piétiner ses espoirs et ses piétés, il n'empêche que ces mêmes romans prennent la forme d'un écheveau de récits subalternes, où chaque fil représente une alternative possible, une piste à explorer, une autre histoire. En définitive, la raison d'écrire, comme Rushdie le dit lui-même avec une certaine modestie, c'est « d'augmenter quelque peu la somme de ce qu'il est possible de penser ».

Marc DELREZ

Chargé de cours Ulg

Littératures modernes de langue anglaise

04/388.22.56